

Bettina Böhler, die Filmeditorin

Aus räumlicher Distanz betrachtet scheint eine Filmeditorin vor allem Computer-Fachfrau zu sein. Hard- und Software sind ideale Werkzeuge, um ihr breites Know-how im Umgang mit Bild und Ton effizienter als früher am Schneidetisch umzusetzen. Das Tempo, mit dem alles geschieht, macht die Arbeit jedoch ungeheuer intensiv und fordert Sinne und Konzentration maximal!

Für Bettina Böhler, filmbegeistert schon als junges Mädchen und ernsthaft angefressen im Kunstunterricht am Gymnasium, steht früh fest, dass sie in dieser Branche ihre künftige Berufstätigkeit finden wird. 1978, nach dem Abitur, hätte sie gemäss den damaligen Studienregelungen 7 Jahre warten müssen, um an der Deutschen Film- und Fernsehakademie studieren zu können. 1991 kommt sie trotzdem dorthin – als Dozentin. Als 18-Jährige beginnt sie jedoch eine Ausbildung als . Bald merkt sie, was das heisst, dass ihr Lehrbetrieb auf Tonschnitt und Synchronisation spezialisiert ist. Sie lernt viel über das Zusammenwirken von Bild und Ton, aber wenig über Bildschnitt. Dafür entwickelt sie eine grosse Sensibilität für die Auswirkungen des Tons auf den Bildschnitt.

Mit 20 startet sie ihre Laufbahn als freischaffende Assistentin, sammelt zuerst Erfahrungen beim «Sender Freies Berlin» und dann zunehmend in der freien Filmproduktion. Bettina Böhler erzählt: «Geschnitten haben wir damals konventionell, also mit dem altbekannten 16- und 35mm-Filmmaterial. Ich war immer dabei im Schneiderraum und organisierte die Details rund um die Schneidarbeit. So kriegte ich alles mit von der Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Cutter und lernte so unheimlich viel.» Heute ist das anders: Der Computer übernimmt die Materialverwaltung, alles geht schneller, die Assistenten arbeiten versetzt zur , bereiten die Arbeit vor und werden anschliessend nicht mehr gebraucht. So ist es viel schwieriger das Know-how «zwischen den Zeilen» zu lesen.

Ab 1985 erhält sie Aufträge als selbstständig erwerbende . Dem Schnitt kommt nebst Buch, Regie, Kamera, Schauspieler eine wichtige Funktion zu. Die kann riesigen Einfluss auf Bild- und Tongestaltung nehmen, was sich schon im Ablauf der Arbeit zeigt. Sofort nach Drehbeginn nimmt sie die Arbeit am Rohschnitt in Angriff. Szenen werden bis zu acht mal gedreht, ungefähr vier davon werden täglich kopiert, digitalisiert und der zur Arbeit freigegeben. Diese wählt die besten Momente und Einstellungen selbstständig aus und fügt alles mittels des Drehbuches nach und nach zur ersten Fassung des Films zusammen. Diese Arbeit lebt von ihrer immensen Erfahrung und auch vom Vertrauen des Regisseurs in die kompetente Beurteilung des Materials durch Bettina Böhler. Bereits in dieser Phase benutzt sie die Möglichkeit, acht Tonspuren zu belegen. So mischt sie zum Beispiel zum Geschehen typische, atmosphärische Hintergrundtöne der Umgebung. Mit sorgfältiger und geschickter Tongestaltung leistet sie grosse und wichtige Vorarbeit für die spätere definitive Tonmischung.

Die Aufträge kommen, ohne dass sie Akquisition betreibt – man reicht ihren Namen weiter. «Ob ich ein Projekt aufgreife, hängt von der Art des Films, auch vom Buch ab. Sehr wichtig ist mir aber die Person des Regisseurs – was ist das für ein Mensch, wie geht er an die Sache ran?» führt sie aus. «Oft lese ich das Drehbuch nicht vorher» unterstreicht sie, «dann, wenn ich den Regisseur kenne, ihm vertraue.» So kann sie dann ohne Erwartungshaltungen unbelastet einsteigen, kann während der Arbeit hinterfragen, intervenieren. Das heisst, sie kann das entstandene Material neutral bewerten, unabhängig von ursprünglichen Absichten, die nicht immer realisierbar sind, aber in den Köpfen weiter spuken. Ein Regisseur, der mit ihr gearbeitet hat, beschreibt sie so: «Bettina weiss was sie will, kann sich auch durchsetzen, hat gleichzeitig eine grosse Sensibilität für das, was der Film will und für die Vision des Regisseurs. Sie arbeitet sehr analytisch und kritisch, mit einer neutralen

Haltung, immer im Dienst der Sache. Sie spürt Eigendynamik und Rhythmus des Films und respektiert sie.»

Nach dem autonom erstellten Rohschnitt folgt die Fertigstellung in enger Teamarbeit mit dem Regisseur. Jetzt wird gefeilt – aus dem Rohdiamanten entsteht die Endfassung. Anschliessend schafft der Komponist die Filmmusik und die Spezialisten für die Tonmischung kommen zum Zuge. Das ist heute eine komplexe und diffizile Arbeit mit Dutzenden von Tonspuren, die zum fertigen Filmton gemischt werden.

In ihren Erzählungen ist die Leidenschaft für ihre Arbeit auch nach 25 Jahren nicht zu überhören. Offensichtlich kann Bettina Böhler, eine offene, unaufdringliche, gescheite, eigenständige Frau mit Geduld, Einfühlungsvermögen und analytischem Verstand die anspruchsvolle Scharnierposition, die auch Macht verleiht, mit Geschick ausfüllen. Wohin geht es, was sind ihre Ziele für die künftige Arbeit? «Ich habe mich schon länger entschieden, anspruchsvolle, nicht alltägliche Filme zu schneiden, vor allem für Autorenfilme. Ich will meine Fähigkeiten und breiten Erfahrungen in künstlerische Projekte investieren, die keine Lobby haben. Eine Lebensentscheidung und eine politische Entscheidung». Anerkennung wird ihr erwiesen durch die Aufträge, aus denen sie auswählen kann, aber auch mit dem Deutschen Schnittpreis 2000 und dem Preis der Deutschen Filmkritik 2001 für den Film «Die innere Sicherheit». Dieser Streifen erhält zudem den Deutschen Filmpreis 2001. Und in Locarno wird 2003 der von ihr geschnittene Film «Khamosh Pani» mit dem Goldenen Leoparden ausgezeichnet.

August 2003

Was ist in der Zwischenzeit gelaufen?

«Bettina Böhler ist eine der Großen in der deutschen Filmlandschaft - dennoch sieht man sie selten. Sie ist "Film-Editorin", schneidet also Filme. Dafür wurde sie schon mehrfach ausgezeichnet.» So die Überschrift zu einem Artikel (Jan. 2013) von Deutschlandradio Kultur. Der Begriff «Filmeditorin» drückt eher die Bedeutung ihres Schaffens für einen Film aus, als die früher gebrauchte Bezeichnung «Cutterin».

Von 2003 bis 2012 bringt sie über dreissig Filme in Fluss.

Ein Artikel vom 6.3. 2012 im Tagesspiegel Berlin von Christiane Peitz charakterisiert ihre aktuelle Situation gut:

Die Taktgeberin

Die große Unsichtbare des deutschen Kinos: Bettina Böhler montiert Filme, zum Beispiel „Barbara“ von Christian Petzold. Ein Werkstattgespräch.

Kötter, wie das schon klingt. Bettina Böhler ist eine energische Frau. Wer ihr Temperament erleben will, braucht sie nur nach ihrem Beruf zu fragen. Cutter, so heißt er im Deutschen, und es ist noch nicht lange her, dass viele es so ähnlich wie Köter aussprachen.

Wir treffen uns in Kreuzberg, Böhler arbeitet und lebt hier mit ihrer Partnerin, der Filmemacherin Angelina Maccarone. Seit bald 30 Jahren montiert sie Filme, gut 50 sind es inzwischen. Zum Beispiel die Filme von Christian Petzold, diese Woche startet „Barbara“, ihre neunte Zusammenarbeit.

„Der Begriff Cutter entstand nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland. Vorher hießen wir Schnittmeister, in der DDR hatte sich die Bezeichnung gehalten“, erklärt Böhler.

„Ein Cutter ist ein Teppichmesser! Mit dem habe ich nie gearbeitet. Wir zertrennen das Material nicht, sondern fügen es zusammen. Unsere Arbeit ist die Montage. In Frankreich werden meine Kollegen monteurs genannt, Monteure. Im Deutschen geht das natürlich nicht.“ Böhler muss lachen, sie kämpft gerne, aber ohne Verbissenheit. Sie ist Film-Editorin, so nennt es auch der Berufsverband. „Unsere Arbeit hat mit Herausgeben zu tun, mit Editieren und Redigieren.“

Filme editieren, das heißt für sie, sich in den Rhythmus der Bilder einzugrooven, ihren Verlauf zu lenken und das Zusammenspiel von Bild und Ton stimmig zu machen. In den präzise gearbeiteten Petzold-Filmen kann man gut sehen, wie sie Szenen nachhallen und ausschwingen lässt, den Impuls einer Sequenz mit dem der nächsten synchronisiert. Sie ist die Taktgeberin, aufmerksam, einfühlsam, voller Empathie mit den Figuren.

Bettina Böhler erläutert es am Anfang von „Barbara“, diesem stillen Drama einer DDR-Ärztin, die ausreisen will, schikaniert wird und aus Berlin ins Provinzkrankenhaus versetzt wird. Nina Hoss fährt im Bus. „Man sieht sie aus der Nähe, der Zuschauer begreift, das wird wohl Barbara sein. Dass sie aussteigt, sehen wir von weit oben, sie wird also beobachtet. Man fragt sich: Wer guckt denn da? Dann Ronald Zehrfeld oben am Fenster, aus seiner Perspektive sehen wir, wie Barbara eine Zigarette raucht. Schließlich der Satz: ‚Ist sie das?‘ Aha, weiß man sofort, Zehrfeld ist nicht allein. Der zweite Mann oben am Fenster weiß Bescheid, der Mann von der Stasi.“ Eine Dreierkonstellation, die im Kern die ganze Geschichte enthält. Eine Geschichte vom Spitzelstaat, von Misstrauen, Annäherung und dem Dilemma der Entscheidung zwischen Bleiben und Weggehen.

„Bettina Böhler ist die große Unbekannte des deutschen Kinos.“ Mit dieser Begründung erhielt sie 2007 den Bremer Filmpreis, ein Lob, das die Crux ihrer Tätigkeit offenbart. Je besser sie ihre Arbeit macht, desto weniger wird sie bemerkt, denn die Qualität der Montage bemisst sich an der Kongenialität zum Material, zur künstlerischen Haltung des Regisseurs. Wegen der Unsichtbarkeit ist es um die Anerkennung ihres Berufs schlecht bestellt. Unter den Kameramännern gibt es Stars, Michael Ballhaus (Fassbinder, Scorsese) zum Beispiel oder Vittorio Storaro (Coppola, Bertolucci). Aber die Montage, die oft von Frauen verantwortet wird? Höchstens von der dreifach Oscar-prämierten Scorsese-Editorin Thelma Schoonmaker hat man schon mal gehört.

Gerne wird Bettina Böhler die langsame Erzählweise der Berliner Schule zugeschrieben, der Filme von Angela Schanelec, Michael Klier, Henner Winckler oder Valeska Grisebach, die sie montiert hat. Falsch, schon wieder falsch. Es macht Spaß, Bettina Böhler schimpfen zu sehen. Nicht sie bestimmt das Tempo, sondern der Film. Wenn sie mit Oskar Roehler zusammenarbeitet, stellt sie sich auf dessen Rhythmus ein. Und als Christoph Schlingensiefel ihr vor 20 Jahren im Café Einstein auf seiner Mini-DV-Kamera erste Bilder von „Terror 2000“ zeigte, war sie begeistert. Die Trashkunst montieren, das Ungezügelte, das macht sie genauso gern wie ausgefeilte Kompositionen.

Den Rohschnitt erstellt sie allein, bei „Barbara“ in den Schneideräumen der Postproduktionsfirma „The Post Republic“. Liest das Drehbuch, fängt ein paar Tage nach Drehbeginn mit der Montage an, lässt das Material auf sich wirken und setzt aus den Puzzleteilen den Film zusammen. Das dauert zehn bis 13 Wochen. Sie ist die erste Zuschauerin, wählt die Takes aus, entscheidet, wer im On und im Off spricht, schlägt Auslassungen und Umstellungen vor. Streit gibt es nicht, sagt sie. Aber kreative Auseinandersetzungen.

Zum Beispiel über die Szene, in der Ronald Zehrfeld seine Arztkollegin nach der Nachtschicht im Unterrock überrascht. Er bringt Kaffee, klopft nicht an, Barbara steht vor dem Spiegel. Wer sieht jetzt wen? Eine Frage der Beziehung zwischen den beiden – und der Montage. „Petzold dachte, sie bekommt es nicht mit, dass er da ist. Ich verstand es intuitiv anders: Beide registrieren einander und

lösen den peinlichen Moment gemeinsam auf. Ich habe beide Varianten geschnitten, am Ende fiel die Wahl auf meine Version.“

Angefangen hat sie als SynchronschnittAssistentin bei der Berliner Firma Interopa. 1960 in Freiburg geboren, wuchs sie in Berlin auf, sah mit 16 auf den Filmfestspielen „Moritz, lieber Moritz“ von Hark Bohm, Woody Allens „Die letzte Nacht des Boris Gruschenko“, den „Fangschuss“ von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta. Initialzündungen, wie sie auch von Trotta erzählt hat, mit der sie in Köln noch am Feinschliff von „Hannah Arendt“ mit Barbara Sukowa arbeitet. Damals, bei Interopa, wurde gerade Schlöndorffs „Blechtrommel“ synchronisiert. „Der kleine David Bennent rannte durch die Flure, auch die deutsche Fassung von ‚Apocalypse Now‘ wurde gemischt. Ich saß da und staunte.“ Auf dem Gelände residieren auch die Geyer-Kopierwerke, dort lernte Böhler das technische Einmaleins, bekam Jobs beim SFB, assistierte bei Produktionen von Helma Sanders-Brahms, Rudolf Thome, Ulrike Ottinger. Ihr erster eigener Schnitt: Dani Levys Szenekomödie „Du mich auch“. Über Michael Klier lernte sie den DFFB-Absolventen Christian Petzold kennen, seit 1991 unterrichtet sie auch an der Filmschule. Learning by doing am eigenen Projekt, so ihr Credo.

Bettina Böhler ist froh, dass sie noch analog geschnitten hat. „Man analysierte gründlicher, denn man musste den Film vor- oder zurückspulen und konnte nicht springen.“ Auch am digitalen Schnittplatz nimmt sie sich die Zeit und freut sich über die leichtere Verfügbarkeit des Materials, das nicht mehr in Dutzenden Schnipseln auf dem hölzernen Galgen hängt oder in Kartons lagert. Für den Überblick waren früher die Assistenten zuständig. Heute erledigt der Computer die Aufräumarbeit, obendrein macht er Töne, Musik und Geräusche kinderleicht zugänglich. Und es gibt nicht mehr zwei, sondern bis zu 16 Tonspuren.

Damit sie die Welt nicht rund um die Uhr mit Profi-Blick wahrnimmt, bleibt sie täglich möglichst nicht mehr als acht Stunden im Schneiderraum. Ins Kino geht sie trotzdem viel, wegen der Originalfassungen. Sie schaut nicht gern DVDs.

Und der rote Teppich, über den sie zur Berlinale-Gala von „Barbara“ lief oder 2011 mit Charlotte Rampling in Cannes, als Editorin von Angelina Maccarones Rampling-Porträt „The Look“? Teppich ist wichtig, sagt Böhler. Damit die unsichtbare Arbeit wahrgenommen wird. Dass zum Bären-Dinner nach dem Berlinale-Regiepreis für Petzold zwar die Schauspieler und Kameramann Hans Fromm geladen waren, nicht aber der Ausstatter, die Kostümbildnerin und sie, hat sie erbost und verletzt. „Seit 17 Jahren sind wir ein festes Team, es ist schade, wenn die Freude im Moment des Erfolgs nicht geteilt wird.“ Denn wenn die Regie ausgezeichnet wird, gewinnt immer auch die Frau, die die Bilder erst richtig in Fluss bringt.

Juli 2013